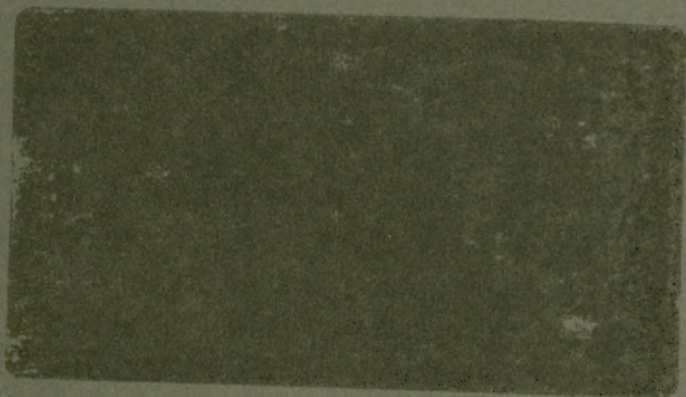

3 1761 07375604 1





EMI ROEDER

von

ALFRED KUHN


EX LU
BRIS
HA
HE
HO
!
DVAN
GEL
DERJ

JUNGE KUNST

BAND 18

EMY ROEDER



Jenny Garbe-Roeder

JUNGE KUNST
BAND 18

EMY ROEDER

VON

ALFRED KUHN

MIT EINER SELBSTBIOGRAPHIE DER KÜNSTLERIN, EINEM TITELBILD UND 30 ABBILDUNGEN

LEIPZIG, 1921
VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN

JUNGE KUNST.

Bisher erschienen die folgenden Bände:

Bd. 1. Georg Biermann: Max Pechstein.
Bd. 2. C. E. Uphoff: Paula Becker-Modersohn.
Bd. 3. C. E. Uphoff: Bernhard Hoetger.
Bd. 4. Lothar Brieger: Ludwig Meidner.
Bd. 5. Theodor Däubler: César Klein.
Bd. 6. Joachim Kirchner: Franz Heckendorf.
Bd. 7. Wilhelm Hausenstein: Rudolf Großmann.
Bd. 8. Karl Schwarz: Hugo Krayn.
Bd. 9. Ernst Cohn-Wiener: Willy Jaeckel.
Bd. 10. Kurt Pfister: Edwin Scharff.
Bd. 11. Daniel Henry: Maurice de Vlaminck.
Bd. 12. Will Frieg: Wilhelm Morgner.
Bd. 13. H. v. Wedderkop: Paul Klee.
Bd. 14. Leopold Zahn: Joseph Eberz.
Bd. 15. Daniel Henry: André Derain.
Bd. 16. Wilhelm Valentiner: Schmidt-Rottluff.
Bd. 17. Georg Biermann: Heinrich Campendonk.
Bd. 18. Alfred Kuhn: Emy Roeder.
Bd. 19. Heinz Braune: Oskar Moll.
Bd. 20. Oskar Maria Graf: Maria Uhden.
Bd. 21. Willi Wolfradt: George Grosz.
Bd. 22. H. v. Wedderkop: Marie Laurencin.
Bd. 23. Wilhelm Hausenstein: Max Unold.
Bd. 24. Joachim Kirchner: Erich Waske.

 / Einband nach einem Entwurf von Bernhard Hoetger / Druck von Julius Klinkhardt in Leipzig

„Wenn man von einem trefflichen Kunstwerk sprechen will, so ist es fast nötig von der ganzen Kunst zu reden; denn es enthält sie ganz, und jeder kann soviel in seinen Kräften steht, auch das Allgemeine aus einem solchen besonderen Fall entwickeln.“
Goethe, Laokoon. 1798.

Es ist kein Zufall, daß die Plastik immer vor der Malerei kam und ihr zu allen Zeiten überlegen war. Nicht weil die Überführung des dreidimensionalen Tatbestandes in den zweidimensionalen optischen Eindruck schwerer ist, sondern weil plastisches Bilden die Urform künstlerischen Schaffens überhaupt darstellt, weil hier wie nirgendwo der Künstler das mystische Spasma des göttlichen Zeugens erlebt. Im Beginn des Schöpfungsmythus steht die Gestalt des aus einem Erdenkloß formenden Jahwe und im Beginn der Hesiodschen Theogonie der in gigantischer Zeugungsleidenschaft, in einem wahrhaft göttlichen Erosgefühl bildende Prometheus. Im Anfang war die Plastik.

Anders bei den Germanen. Aus dem Leib des erschlagenen Urriesen Ymir machen Odin, Wile und We die Welt. Sein Fleisch wird das Land, seine Knochen die Gebirge, sein Blut das Meer, seine Hirnschale die Himmelskugel. Nicht aus Erde werden die Menschen geknetet, sondern aus zwei Bäumen entstehen sie. Aus der Esche wird Ask, der Mann, aus der Erle Embla, das Weib. Man kann sich keine unplastischere, untastbarere Phantasie vorstellen. Alles ist hier maßlos, wogend, zerfließend, wie zerrissene Wolkengebilde, die im Gebirge des Nordens sich zu furchterregenden Gestalten auftürmen, oder wie die dunklen Wälderschatten, in deren Tiefen die Unholde hausen.

Dieser grundsätzliche Unterschied zwischen orientalisch-antikem und nordischem Empfinden ist immer geblieben. Nie hat der nordische Mensch aus sich heraus das Wesen der Plastik zu erfassen vermocht, nie war sie ihm eine reine Angelegenheit des Tastsinns; als eine kubische, eine der Hand sich entgegenwölbende Schöpfung hat er diese Welt nie erlebt. Nicht grundlos war es im Norden, wo der Schnitzaltar entstand, auf dem Plastiken, nebeneinander in einer Ebene angeordnet, ihrer plastischen Einzelexistenz und Einzelfunktion entkleidet wurden, um einem Gemälde gleich malerische Dienste zu tun. Nicht grundlos war es der Norden, der die spätgotische Gewandfigur erschuf, auf deren zum unsinnlichen Schema eingeschrumpftem Leib das Gewand sich bläht, die Zipfel aufgewirbelt werden vom Wind und mitten im Schwung festgefroren scheinen. Es ist durchaus falsch, von der Plastik gotischer Faltenberge zu sprechen. Hier handelt es sich um das Lineament, dessen Wohllaut erlebt werden soll. Abtastbar ist eine gotische Gewandfigur nicht. Nur gesehen will sie werden. Mit dem Auge soll man dem Fluß ihrer Linien nachgleiten, den Rhythmus ihrer Schwingungen nachfühlen, hinein in die tiefen Schatten der Faltentäler und über die hellen Grate der Faltenberge.

Nicht anders im Barock. Nie war eine Epoche dem Wesen der Plastik ferner und ihren immanenten Gesetzen, die da sind Kubik, Statik, Dauer. Das Barock ist Illusionismus, ist Negation der Schwere, ist höchste Bewegung, Momentaneität. Eine Epoche, die alle Grenzen zwischen den Künsten aufhebt, die malerische Gebilde in plastische übergehen läßt, Wolken aus Stein oder vergoldetem Holz unter die Füße der Heiligen schiebt, und die immateriellen Strahlen des Lichtes in tastbare Formen zwingt, konnte wahre Plastik nicht hervorbringen.

Auch der Impressionismus konnte es nicht. Hier ist alles bewußt auf Sehwerte eingestellt. Der Name Rodin benennt die Epoche. Wie in der Gotik ist ihm der Lichteinfall alles. Das Licht arbeitet fast selbständig, gleichberechtigt neben dem Bildner. Das Augenblickshafte wird gezeigt, das ständig Wechselnde, Flackernde, Überraschende. Der Stein entzieht sich bewußt der Berührung. Man ist nie versucht, ihn abzutasten. Seine Epidermis spricht nicht zur Haut, sie stößt sie zurück und zwingt in die Entfernung. Da erst entsteht das Bildwerk. Geisterhaft tauchen diese nebulosen, unkörperlichen Wesen aus dem Stein empor und scheinen zu zerfließen wie sie entstanden. Da spürt man nicht die harte Wölbung des Schädels oder die Massigkeit eines Rumpfes, keine runden Beinsäulen tragen den schweren Leib. Und selbst die Bronzewerke wehren die tastende Hand ab. Nur in der Distanz bauen sie sich auf, und in den dunkeln Höhlen ihrer zerrissenen Flächen schafft das Licht ein unstetes erschütterndes Leben.

Es ist nicht uninteressant, daß auch Adolf von Hildebrand, der klassizistische Reformator, nicht loskam von der gotischen Tradition des Schnitzaltares. Seine Einansicht, die er fordert, ist die Einansicht des Schnitzaltars, ist die Überführung des Kubischen in den Flächeneindruck des Bildes.

Aber der südfranzösische Maler Cézanne, in der alten griechischen Kolonie, erlebte wieder die Rundheit. „Man betrachte die Natur nach Zylinder, Konus und Sphäre", diese Worte stehen im Eingang der modernen Plastik. Jetzt werden die Dinge wieder fest und tastbar. Ein Apfel ist für Cézanne eine harte runde Frucht, ein Becher hat Tiefe, ein Mensch einen Körper, ein Haus vier Kanten, die räumlich empfunden werden wollen. War die Plastik malerisch gewesen, so wird der Maler Cézanne plastisch. Der Impressionismus war die Epoche

der Malerei. Die neue Zeit, mag man sie nennen wie man will, ist die Zeit der Plastik. An die Stelle der Auflösung der Form ist die Steigerung der Form getreten, an die Stelle des Momentanen, Zufälligen, an eine einzige Situation Gebundenen, das Dauernde, Überzeitliche, das aufs Typische Reduzierte, an die Stelle der malerischen, auf einen ganz bestimmten Lichteinfall berechneten Zerklüftung der Oberfläche trat ihre Vereinfachung, die Lösung von der doch nur malerischen Prinzipien entstammenden Einansichtsforderung und eine energische Durchführung des dreidimensionalen Prinzips, so daß im wesentlichen allein noch dem Tastsinn entspringende, nicht aber mehr ausschließlich auf Beleuchtung beruhende optische Empfindungen geweckt werden sollen. An die nordische Kunst der Vergangenheit konnte nicht angeknüpft werden. Dies ist gezeigt worden, und die klassische Antike war ausgeschöpft in zwei plastischen Regenerationszeiten. So kam man nach Ägypten und dem Osten. Es sind dies natürlich nicht die einzigen Gründe. Brünstig bietet der Westen den erschöpfenden Leib den ewig erneuernden Kräfteströmen des Ostens. Die Plastik aber fand bei ihm die große monumentale Form, die Bejahung der Masse und der Schwere, Vermeidung jedes Augenblickseindrucks, Richtung auf das Ruhende, Überzeitliche und Ablehnung jeder Vermengung malerischer und plastischer Prinzipien.

So ist es keine Willkür, wenn die neuere Plastik sich gen Morgen wendet. Man vergleicht den Archaisierungs- und Exotisierungsprozeß von heute gerne mit jenem der Spätantike, und oft, gleich Spengler, mit vernichtender Konsequenz; aber mag die Bewegung in ihren tiefsten metaphysischen Wurzeln jener auch verwandt sein, für die Plastik als solche traf sich das Wollen der Zeit mit ihrer urinnersten, dem eigenen Gesetz erwachsenen Forderung.

Hoetger! So wie er Kubik erlebte, hatte man sie in Deutschland, wo Maillol nie recht bekannt geworden, noch nicht gesehen. Aus den bewußt kraterlosen Gesichtern seiner Asiatinnen ist jeder Schatten gelöscht. Ihr Individualleben ist getilgt. Urhaft menschlich. Ewige Mütter und Schwestern des Lebenden. Es gibt Werke von Hoetger, deren erdenferne Ruhe der Geist der Veden umweht. Auf dieser Basis vollzog sich die Erneuerung der Plastik. Geht jene der Renaissance und des Klassizismus auf die Antike des 4. Jahrhunderts zurück, so erfrischt sich die heutige an den Schöpfungen des 6. Jahrhunderts, an Ägygten und am Osten. War aber einmal der Formenzwang der Vorbilder überwunden, so blieb die Erkenntnis des rein taktischen Charakters aller Plastik als unverlierbarer Gewinn zurück und ihr Sinn als Symbol des Überzeitlichen.

* * *

Das sind die Bezirke, in denen das Schaffen der ehemaligen Hoetger-Schülerin, Emy Roeder, sich bewegt. Von Anfang an ist die Plastik als Kunst des Tastbaren begriffen. Nie kommen dagegen Verstöße vor. Nirgends klafft die Masse, nirgends wird dem Licht Gelegenheit zu eigenmächtigem Spiel gegeben. Man findet keine gebrechlichen Formen, keine dünnen Gelenke oder leichte Gewänder. Das Haar wird als unplastisch empfunden und entweder durch eine Kappe bedeckt oder kappenhaft zusammengenommen, manchmal ornamental angedeutet. Die Grenzen des Handwerks werden deutlich gezeigt. Illusionistische Täuschung gibt es nicht. Ein Augapfel ist rund, tastbar. Die Konsequenz wird nicht umgangen. Den Blick durch ein schwarzes Loch zu suggerieren, wird abgelehnt. Plastik ist Ruhe. Ihr Wesen widerstebt dem Momentanen, dem Wechselnden, dem Überraschenden. Von Anfang an hat Emy Roeder dies gefühlt.

Die Körper ihrer Figuren stehen, sie sind auf ihren Beinen fest gegründet. Noch spürt man die ägyptischen Ahnen dieser Kunst.

Dann folgt die Blickbereinigung. Das lebende Modell wird von neuem studiert. Jeder Form wird nachgegangen, jede auf ihre Plastizität geprüft. Das Repertoire erweitert sich, die Beherrschung der Natur wird erlangt und dadurch die Befreiung von der Natur. Die Auseinandersetzung mit Hoetger beginnt. Sie setzt beim Porträt ein. Bewußt wird jede exotische Form vermieden. Der Aufbau des Schädels, sein Gefüge, seine Flächen und deren Verhältnis zueinander werden studiert, als wäre es das erstemal. Wie eine Stirn eigenwillig sich verwölbt, ein Hinterkopf jäh abstürzt, Kinnbacken in ihrer malmenden Härte das Gesicht tragen, der Nase knochigknolliger Vorbau aus der Masse herausstrebt, dem wird nachgegangen. Aber alles wird in plastische Sprache übertragen. Unter den Händen weitet die Form sich aus, wächst und wird ruhig. Diese Beruhigung ist den Porträtköpfen Emy Roeders eigen. Die Menschen sind auf ihr Grundwesen reduziert. So hebt sich das Individuelle zum Allgemeinen, zum Typischen, aus dem Zufälligen wird das Notwendige, aus dem Momentanen das Dauernde.

Nicht anders die Entwicklung der Vollfigur. Nach teils exotisierenden, teils naturalistischen Schwankungen der Frühzeit wird noch einmal voraussetzungslos an den Akt herangetreten. Ähnlich wie beim Porträtkopf wird die Überwindung der Natur der Preis ihres Studiums. Vier Frauenfiguren entstehen. Vier Stationen der weiblichen Passion. Sie rücken Emy Roeder in die erste Reihe der zeitgenössischen Plastiker.

Man könnte sowohl die Halbfigur des Mädchens als auch die Vollfigur Pubertät nennen. In beiden spricht sich das-

selbe aus. Die Arme fest an den Körper gepreßt, als zöge es sich vor dem Unbekannten in sich zusammen, blickt das Mädchen ins Weite. Die Formen sind überaus herb, fast dürftig. Nirgends weiche Rundlichkeiten, nirgends jene jugendliche Fülle, die sich mit dem traditionellen Begriff des erblühten Mädchens verbindet. Denn erblüht ist das Mädchen noch nicht. Es erwacht erst. Noch hat der Körper alle Eckigkeiten der Übergangszeit und der Geist die völlige Unberührtheit. Eben fällt das Kindsein ab, Stück für Stück, und Dunkles erfüllt mit qualvoller Ahnung. Wie hier der Vorwurf erst in der Halbfigur angegriffen wurde, um dann noch einmal in der Vollfigur gelöst zu werden, so ist das Thema der Kindtragung ebenfalls zuerst in einer Halbfigur aufgenommen worden. Beide Frauen blicken in sich hinein und horchen nach innen. Man denkt bei der „Frau aus dem Moor" unwillkürlich an die Madonna der alten Kunst, die in sich hineinsinkend die Botschaft empfängt. Weit öffnen sich die schauenden Augen vor dem Mysterium, das sich in ihr vollzieht. Die Vollfigur führt weiter. Aus der Empfangenden ist die Hochschwangere geworden. Der gewölbte Leib trägt einen Heiland. Die Züge des Gesichtes sind noch schärfer und gedrängter, alle Formen sind eingeschrumpft, damit das Neue wachse. Ganz dünn sind die Arme und legen sich schützend vor den Dom des Leibes. Aus der beglückten Erschütterung ist die tiefe Schwere innerer Ahnung geworden. Aber der Kopf ist leicht geneigt: ecce ancilla domini. In dieser Gestalt, die letzte des bisherigen Roederschen Schaffens, ist ein Höhepunkt erreicht.

Auch plastisch vollzieht sich in der Frauenreihe eine Entwicklung. Die Form reduziert sich immer mehr. Der zerstreuende Akt wird verlassen, und die menschliche Gestalt durch ein bewußt unstofflich behandeltes Gewand zusam-

mengefaßt. Nicht einmal die Einziehung des Halses wird mehr konzediert oder die Ausbauchungen des Haares. Neben das Erlebnis der abtastbaren Form ist nunmehr jenes der großen geschlossenen Masse getreten und die Idee der plastischen Isolierung im Raume. Ewig einsam sind die Menschen. Jeder wandelt in seinem Bezirke. Unsichtbar trägt er seinen Raum um sich. Sonderbar, im großen, kollektiven, sozialen Zuge der neueren Kunst führt die Plastik immer wieder auf die Einsamkeit des Individuums. Wahre Plastik ist unsozial. Eine Figur wie die Schwangere zwingt auch in die Ferne wie eine Figur Rodins, aber nicht aus visuellen Gründen. Sie ist sublimierte Plastik. Sie ist Auflösung des Stofflichen in der Idee, sie ist Objektivation des Unendlichen im Endlichen. Niemand wird mehr jene charakteristische Tastsensation in Daumen und Zeigefinger vor einem solchen Werke empfinden. Der absolute Raum umschließt es und trennt es vom Reiche des Greifbaren. Aus der sensualistischen Plastik hat sich die ideelle Plastik erhoben.

Neben der gezeigten Entwicklungsreihe läuft eine zweite. In ihr geht Emy Roeder dem Problem der Bewegung nach. Durch die ganze moderne Plastik klafft ein Riß zwischen Monumentalplastik im Sinne unbedingter Ruhe und Beharrung und Bewegungsplastik im Sinne höchster Rhythmisierung. Beidem liegen Elemente der heutigen Kultur zugrunde. Östlicher Quietismus und Kontemplation und westlich-gotische Unruhe und Extension. Das, was man mit dem Namen Expressionismus bezeichnet, ist dem Letzteren am nächsten. Ich nenne Archipenko und Fiori. Das Extatische, vom inneren Zwang Aufgeschleuderte, was sich in brünstiger Torsion aus sich selbst heraus zu winden strebt, in der rasenden Bewegung der Großstadt sein Gleichnis findet, in den blitzschießenden Schnellbahnen, den sich überstürzenden

Häuserkatarakten und dem Sausen der in den Schwung der Straße hinausgestoßenen Menschen. Der westliche Tatenmensch, der von Aktion zu Aktion eilt, ist der Vater dieser Kunst, er ist aber auch nur der Sohn der Gotik und des Barock. Genau dieselbe ekstatische Formensprache hier wie dort. Die Windung spätgotischer Heiligen, der Vertikaldrang der mittelalterlichen Kathedralen, deren Streben und Bögen neurasthenisch emporschießen, um rechts und links atemlos ihre Krabben abzuwerfen, die in die Höhe gezogenen, in qualvoller Unruhe sich drehenden Figuren, die auseinanderfahrenden Giebel, die aus dem Gebäudeblock eigensinnig nach vorne stoßenden Risaliten, kurz die ganze betäubende Orchestrierung des Barocks ist dem Empfinden der expressionistischen Bewegungskunst innig verwandt, ja man darf wohl sagen, diese ist die legitime Erbin jener.

Was die Antike dem von der Erschütterung der Kreuzzüge erschöpften Gotiker und dem vom Rausch der Gegenreformation ernüchterten Menschen des 18. Jahrhunderts war, was die Italienfahrten für den zerquälten Nordländer bedeuteten, das ist heute die östliche Kunst für den Europäer. Er sieht sie wie Dürer die italische Schönheit gesehen, als eine Kunst des reinen Seins, jener überirdischen Ruhe, die ihm versagt ist. Immer wieder muß der nordische Mensch sie suchen, immer wieder von ihr seine Erlösung erwarten. Aber immer wieder treibt ihn sein eigenes Blut zurück zu den gotischen Gebilden seiner Heimat. Der Riß in der modernen Plastik ist der Riß in der Seele des Nordländers überhaupt. Auch im Schaffen Emy Roeders ist er spürbar. Ein Beispiel ist die Figur des Knaben, ein Frühwerk. Die sich in Lebensqual windende Linie wird nicht wie in der Gotik in transzendentalem Drang nach oben über sich selbst hinausgetrieben, sondern fließt ruhefindend in sich selbst, in das

eigne Sein zurück. Ein ins Östliche transponierter Euphorion.

Zweimal hat Emy Roeder das Problem aufgenommen, zwei Pferde in Beziehung zueinander zu bilden. In der letzten Fassung siegt wieder östliches Sein über westlichen Bewegungsdrang. Das Augenblickshafte eines momentanen Zustandes ist gelöscht durch die Aufhebung des Vorwärtsduktus in der Rückwärtsbewegung des Kopfes. Dazu tritt eine weitgehende Abstraktion. Die Linie läuft in sich selbst zurück, beruhigt aufgenommen von der breit gelagerten Masse des jugendlichen Pferdeleibes. Symbolhaft erklingt das Thema der Mütterlichkeit, urhaft, ewig, Mensch und Tier gemeinsam. Das Individuelle ausgeweitet zum Allgemeinen, Mensch und Tier verbunden im Prinzip des Lebens.

Frau Emy Garbe-Roeder schreibt:

Berlin, 20. August 1920.

Ich widme Herbert Garbe die Zeichen meiner Arbeit, ich danke ihm meine künstlerische Befreiung, die Harmonie meines Lebens.

Würzburg ist mein Geburtsort. Die Familien meines Vaters und meiner Mutter waren seit Jahrhunderten dort als Kaufleute ansässig. Auch mein Vater war Kaufmann, doch galt seine Liebe der alten fränkischen Kunst und erweckte er in mir frühzeitig Verbundenheit und Freude an unseren heimatlichen Bauten und Bildwerken. Ich denke zurück an meine sonnige Jugend in unserem alten Hause am Markt, an den Garten und den Weinberg vor der Stadt. Ein Würzburger Steinbildhauer war mein erster Lehrer. München, wo ich hoffte weiter zu lernen, wurde mir zur Enttäuschung. Damals sah ich von Bernhard Hoetger die Frau auf dem Schwan und die Köpfe im Elberfelder Museum. Ich wurde Schülerin Hoetgers. Er war mir ein sehr guter Lehrer. Bei ihm verbrachte ich eine mich stark bereichernde Zeit in Darmstadt, zuletzt in Fischerhude. Die Herbheit dieses Landes und seiner Menschen wurde mir Ausgang zu mancher späteren Arbeit. In Berlin suchte ich meinen eigenen Weg, dort lebte die Sehnsucht neu und stark auf nach diesem Lande. Das Jahr 1919 verlebte ich ganz einsam in Fischerhude. In schwangeren Frauen, die im tiefen Winter fest in schwarze Tücher gehüllt, über die endlosen Flächen des Moores schritten, in Tieren, die voll Mütterlichkeit ihr Junges nährten, erlebte ich zuerst das Kosmische alles Seins.



Schwangere. Terrakotta. 1918



Bildnis der Tänzerin S. 1914



Mädchenbüste 1914



Kinderkopf — Sandstein. 1914



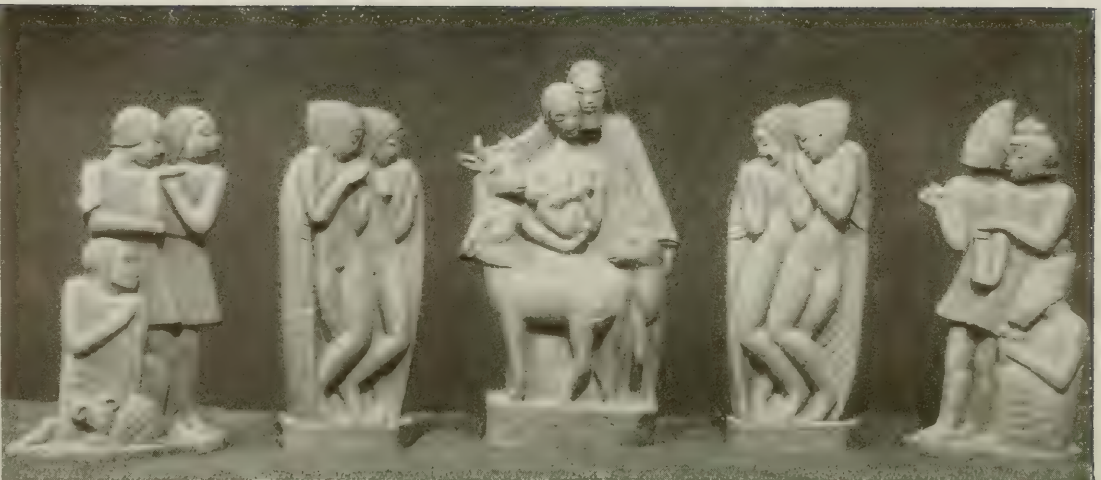
Mädchenmaske Kunststein. 1915



Knabentorso Kunststein. 1915



Bewegung 1918



Weihnachtskrippe — Terrakotta. 1916



Weihnachtskrippe, die Könige Terrakotta. 1916



Weihnachtskrippe. Mittelstück Terrakotta. 1916



Statuette Terrakotta. 1916



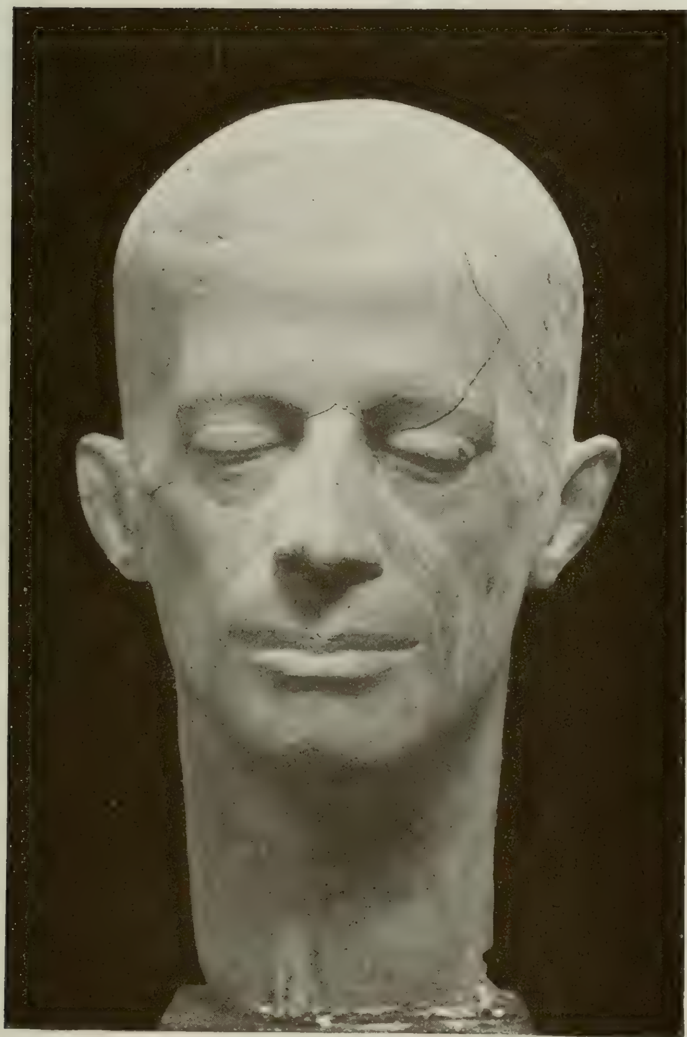
Bildnis G. 1918



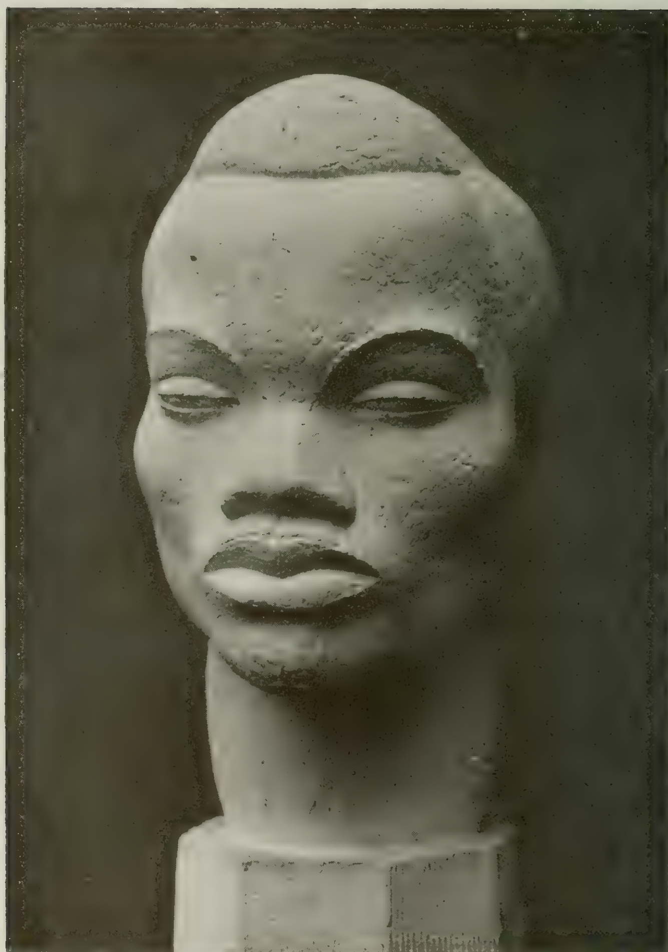
Bildnis Dr. K. 1917



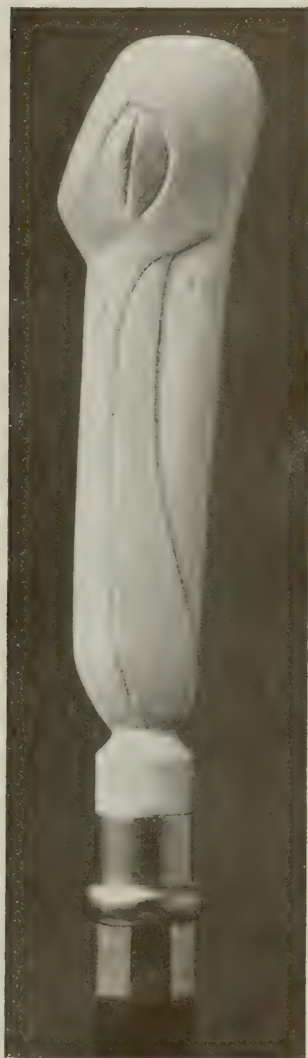
Bildnismaske F-C 1917



Bildnis W. 1918



Kopf eines Negers Terrakotta. 1917



Pelikan, Stockgriff. Elfenbein. 1919



Mädchenbüste Kunststein. 1918



Pubertät 1918



Frau aus dem Moor. Kunststein. 1918



Schwangere Terrakotta. 1919



Embryo. Kunststein. 1919



Empfangende 1918



Pferde 1919



Pferde 1919



Plafondentwurf, Pferde. 1919



Krippenrelief Holz. 1920



Die drei traurigen Frauen 1920



Die drei traurigen Frauen, Detail 1920



Familie 1920

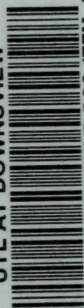


Schlafendes Paar 1920



Bildnis F. 1920




UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 03 14 01 017 4